

EL HIBRIDISMO GENÉRICO EN *LA QUINTA DE*
LAURA
DE CASTILLO SOLÓRZANO, II. LA IMPRONTA
SENTIMENTAL

M^a ROCÍO LEPE GARCÍA

La novela cortesana es un crisol poliédrico, múltiple, en el que se funden en perfecta trabazón compositiva elementos narrativos muy diversos. Este hibridismo genérico es, sin duda, una de las señas de identidad de la novela del siglo de Oro, que en una búsqueda permanente de cauces narrativos nuevos, recurre a la integración de rasgos de otros moldes narrativos, con mayor o menor raigambre literaria, en un odre de reciente creación. El resultado de este experimento es una novela multiforme, entreverada, pero de contextura compacta, homogénea, donde los elementos narrativos se confunden sólidamente en una totalidad novelística nueva.

El propósito de este estudio, continuando la línea de investigación iniciada en la primera parte del artículo¹, en el que quedó probada la huella dejada por el modelo bizantino en las novelas de *La quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano, es el análisis del influjo sentimental en las mismas novelas del conjunto novelístico. La elección de este repertorio, como ya se justificó en su momento, se debe al puesto que ocupa en la trayectoria literaria del autor: obra última, de plenitud, síntesis condensada de su producción y, por tanto, culminación de su

¹ “El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina”, *Etiópicas*, (2008).

carrera como novelista. Con la intención de abordar este tema en su conjunto, tanto en la teoría como en la praxis, el artículo se va a dividir en dos partes. Una primera, en la que se expondrán con carácter técnico los rasgos definitorios del paradigma sentimental, sus etapas y fuentes, entre otras cuestiones. Y, una segunda parte, de carácter empírico, donde se llevará a cabo un análisis particularizado de la impresión del género sentimental en cada una de las novelas del conjunto.

1. El modelo sentimental. influencia en la novela cortesana

La ficción sentimental, como es sabido, nace a finales de la baja Edad Media, ya adentrado el siglo XV, junto con el cuento y los libros de caballerías². Minucioso es el estudio de Rohland de Langbehn³ sobre la ficción sentimental y las fases existentes en su desarrollo. Siguiendo a la profesora de Langbehn se distinguen tres momentos cruciales en la expansión del género: una etapa inicial a principios del siglo XV, con una filiación probable de las ficciones a la escuela alegórica⁴. A este primer momento pertenecen *Siervo libre de amor* y *Sátira de felice e infelice vida*; una etapa central, desde mediados del siglo XV hasta la publicación de la *Celestina*, caracterizada por temas⁵ más variados y una mayor complicación en la trama. A esta fase medular corresponde un grupo extenso de obras cardinales como son *Grisel* y *Mirabella*, *Grimalte* y *Gradissa*, *Arnalte* y *Lucenda*, *Cárcel de Amor* y quizás *Triste Deleytación*⁶; y un tercer período, comprendido entre los últimos años del

² Alan Deyermond en el estudio preliminar a *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, p. IX, establece las principales características de los dos géneros principales de ficción: el cuento y las ficciones largas, donde se encuentran las ficciones sentimentales y de caballerías.

³ *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, Londres, 1999, p. 31 y ss.

⁴ Alan Deyermond sostiene la filiación de los textos sentimentales con la alegoría amatoria de Santillana en el artículo "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.

⁵ Cuestiones como la justicia, los castigos, el puesto de la mujer, el arte de la guerra o la maldad son temas nuevos desarrollados principalmente en los debates.

⁶ Rohland de Langbehn concuerda con Deyermond que, aunque es anterior a los otros libros referidos, también presenta rasgos que lo aproxima a ellos.

reinado de los Reyes Católicos y de su nieto Carlos V, que se particulariza por la involución del modelo. Este retroceso queda patente en la restricción de los temas de los debates, limitados fundamentalmente a los sentimientos amorosos, y el encorsetamiento de la fábula. Las novelas de este último período son *Penitencia de amor*, *Questión de amor*, *Los amores de Filisel y Marfira*, *Libro en que se cuentan los amores de Viraldo y Pinardo*, *Proceso de cartas de amores*, *Clareo y Florisea*, entre otros⁷. El agotamiento de la fórmula novelística, unida a la aparición de nuevos modelos narrativos más acordes con espíritu vitalista del Renacimiento, desplazará progresivamente la novela sentimental del panorama literario. Sin embargo, esta regresión del género no impide la pervivencia de algunos de sus rasgos en los nuevos moldes narrativos que surgen en el nuevo contexto literario.

En cuanto a las fuentes temáticas de la ficción sentimental, se vienen admitiendo como antecedentes directos cuatro tendencias principales: la italiana, con dos obras fundamentales: la *Elegía de madonna Fiammetta* de Boccaccio e *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini⁸, a las que están vinculadas por su contenido varias obras de principios del siglo XV: las *Cent ballades d'amant et de dame* (anterior a 1410), de Christine de Pisan, la anónima *Storia de l'amat Frondino e de Brisona* (de principios del siglo XV, o quizás de finales del XIV), y *The Kingis Quair* (escrita hacia 1424); la tendencia francesa, con los libros de caballerías de materia artúrica fundamentalmente; la poesía cancioneril de origen provenzal y, por último, de procedencia clásica las *Heroidas* de Ovidio. De estas cuatro tradiciones proceden, siguiendo a Deyermond⁹, los rasgos que definen el género: las cartas, cuya fuente se encuentra en las *Heroidas*; el autobiografismo, presente en tres de las tradiciones: la *Fiammetta*, la poesía cancioneril y la *Heroidas*; y la visión trágica del amor, vigente en todas las tradiciones señaladas. Aparte de estas fuentes directas, el hispanista inglés conviene en subrayar el papel de otras dos influencias indirectas provenientes de la antigüedad latina: Boecio y San Agustín. Rohland de Langbehn, de acuerdo con los antecedentes

⁷ El resto del trabajo de Langbehn es un análisis profundo sobre el género y sus obras principales.

⁸ Sobre las traducciones y publicaciones de estos textos (con otras obras adláteres) véase el artículo de Valentín Núñez Rivera "Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género", *Ínsula*, (2004), p. 2

⁹ Estudio preliminar de *Cárcel de amor*, ed. cit., p. XI.

señalados, concibe la ficción sentimental como “una hibridación del cuento breve (la *novella* italiana) centrado en la situación del amor cortés, con rasgos del género artúrico, de la autobiografía medieval, del decir moral, con injertos poéticos y retóricos”¹⁰.

No todos los críticos, sin embargo, comparten a pies juntillas este venero de la ficción sentimental. Antonio Prieto, por ejemplo, en *Morfología de la novela*¹¹ quiebra el tópico tradicional al no derivar la novela sentimental de la *Fiammetta*. Él argumenta que *Siervo libre de amor*, obra primigenia de la ficción sentimental, es el resultado del entrecruzamiento de la lírica provenzal y el *roman courtois*, pero no de la *Fiammetta* italiana.

Alan Deyermond en el estudio preliminar de *Cárcel de amor*¹² de San Pedro, aparte de la elucidación sobre la ascendencia de la ficción sentimental y sus etapas, expone la dificultad de establecer las características intrínsecas del género, debido a la diversidad de rasgos que presentan las obras clasificadas como tales¹³. Ciñéndose a los elementos comunes, reduce a tres los rasgos de la ficción sentimental: obras cortas, de temática amorosa y desenlace triste. A continuación, compara seis obras claves del género (*El siervo libre de amor*, *Grisel* y *Mirabella*, *Triste deleytación*, *Grimalte* y *Gradissa*, *Arnalte* y *Lucenda* y *Cárcel de amor*), tomando como referencia los siguientes criterios: el amor consumado, la muerte del amante(s), la frustración, la existencia de un rival y el comportamiento cruel del padre. El cotejo de los textos revela que los elementos comunes a todas las novelas estudiadas son: la muerte en el desenlace (haya o no consumación previa del amor), algún símbolo de amor frustrado, y en casi todos los casos la existencia de un obstáculo (interposición de un padre o rival). A estos ejes narrativos básicos, hay

¹⁰ *La unidad genérica de la novela sentimental*, ob. cit., p. 92.

¹¹ Planeta, Barcelona, 1975, p. 242.

¹² *Cárcel de amor*, ed. cit., p. XXIX.

¹³ Núñez Rivera en el artículo citado “Ficción sentimental...” señala que “para los textos sentimentales no existe una poética explícita, como ocurre con la poesía cancioneril, pero sí se observa una poética implícita en el uso recurrente de ciertas constantes temáticas y estilísticas y en la asunción de procedimientos de relación entre unos textos y otros, algo que confirma la existencia de una realidad genérica palpable en el tiempo”, p. 4.

que añadir, siguiendo a Rohland de Langbehn¹⁴, una serie de elementos formales, tales como el estilo elevado, la división del texto en unidades discursivas retóricamente acabadas y la estilización, que contribuyen a apartar la ficción novelesca de la mimesis de situaciones reales. A estos rasgos de expresión, añade la profesora Langbehn, un conjunto de unidades discursivas constantes en las novelas como son el debate¹⁵, la alegoría¹⁶, las epístolas¹⁷ y el mote¹⁸, a la vez que una tendencia general al *prosimetrum*.¹⁹ Todos estos discursos o textos insertos²⁰ aparecen intercalados en la ficción sentimental perfectamente delimitados en el conjunto narrativo, tanto en su apertura como en el remate cuando el narrador retoma el hilo narrativo. El estilo elevado, como elemento

¹⁴ *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, ob. cit., cap. 4, p. 63 y ss. Es de lectura obligada el análisis que la profesora Langbehn ofrece de cada uno de los elementos señalados.

¹⁵ Armando Durán en *Estructura y técnicas de la literatura sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, señala la pervivencia de este recurso en la novela sentimental, pero despojado del artificio alegórico de las fuentes francesas. El tema predominante de las discusiones en los textos sentimentales es el amor o la defensa de las mujeres. A estos temas amorosos se añaden otros como la justicia, la clemencia, la consolatoria o el arte de la guerra, p. 56. Véase nota 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56. Armando Durán señala tres formas en el planteamiento alegórico: toda la obra es una ficción alegórica; la alegoría sólo aparece al principio y el resto es una exégesis del recurso; los símbolos alegóricos aparecen de manera aislada. La fuente de este recurso, según Rohland de Langbehn, se halla en los largos decires alegóricos castellanos, ob. cit. p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 52. Armando Durán distingue tres modalidades en el empleo de la carta: el monólogo, la carta como tal, sin constituir un verdadero proceso epistolar, y el proceso de cartas propiamente dicho.

¹⁸ Se cultiva profusamente después de su primera aparición en *Arnalte y Lucenda*. Para Rohland de Langbehn es un recurso funcionalmente decreciente, ya que de formar parte de la alegoría vertebradora del relato en los textos iniciales, pasa a partir del siglo XVI a presentarse como un elemento aislado en el discurso como manifestación de la moda cortesana.

¹⁹ Núñez Rivera en “La historia de Griselda y Mirabella, de la estructura al significado”, *Revista de Literatura Medieval*, siguiendo a Rohland de Langbehn, lo considera un rasgo centrífugo y coadyuvante.

²⁰ Así los denomina Segre en “Quello che Bajtin no ha detto”, cap. 5 de su *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letterari*, Torino, Einaudi, pp. 61-84. Con estos textos se integran registros nuevos y una intertextualidad programática referido por Bajtin con el nombre de “plurilingüismo”, pero adaptado al estilo elevado de la novela sentimental.

vertebrador de la elocución, es el motivo por el que en vez de diálogos²¹ breves, predominen los discursos extensos y se omitan los comentarios irónicos del narrador.

La ficción sentimental, que alcanza su esplendor en la última década del siglo XV con las publicaciones de *Cárcel de amor* (1492), *Grimalte y Gradissa* (1495), *Grisel y Mirabella* (1495), y *Continuación de Cárcel de amor* de Hernán Núñez, (1496), y se extiende por las primeras décadas del siglo XVI con obras destacadas como *Penitencia de amor* (1499?-1514), empieza a declinar a mediados de la centuria. Las últimas ficciones sentimentales publicadas son *Proceso de cartas de amores y Queja y aviso contra amor*, ambas de Juan de Segura, publicadas en 1548, e *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso en 1552.

Esta decadencia de la ficción sentimental no impide, sin embargo, que algunos de sus elementos constitutivos traspasen los márgenes que delimitan el modelo. La pervivencia de rasgos es notable, sobre todo, en los paradigmas novelísticos del siglo XVI de trama amorosa, como ocurre en las novelas bizantinas y pastoriles de la época, y de forma más debilitada y ocasional una vez cruzado el umbral del XVII en la novela corta inaugurada con Cervantes. Estas últimas ficciones, que son las que nos ocupan, se apartan del género sentimental en aspectos básicos, entre ellos la visión trágica del amor, la muerte de uno de los enamorados o de ambos, el retoricismo estilístico, la inserción de debates o el componente alegórico; sin embargo, conservan algunas de las peculiaridades del género sentimental como la concepción cortesana del tema amoroso, la existencia de obstáculos en la relación sentimental, la presencia de pretendientes rivales o la oposición del padre y, sobre todo, los elementos derivados de la recuesta amorosa.

En las novelas de Castillo Solórzano, en general, subyacen todos estos rasgos del modelo sentimental, con más o menos consistencia en

²¹ Los diálogos se reducen a algunas frases cortas entre los personajes; la finalidad de la *brevitas* es la estilización del diálogo propio de la vida cotidiana. Rohland de Langbehn, ob. cit. p. 67.

función de los relatos. Los motivos, en ocasiones esporádicos, aparecen insertos en las historias de forma perfectamente trabada, sin discordancias, ya que ambos dechados comparten planteamientos muy similares derivados de la concepción del amor cortés provenzal. Los protagonistas de las novelas solorzanianas son siempre caballeros nobles, que en cualquier ámbito, cortesano o urbano, practican el galanteo amoroso, se muestran serviciales con la dama, le rinden culto siguiendo el tópico *religio amoris*, y se comportan con discreción. El narrador suele dar pinceladas sobre la psicología y estados anímicos de los enamorados, aunque no suele haber análisis instrospectivo de germen petrarquista. Son habituales los obstáculos en el proceso amoroso (ya sean intrínsecos o extrínsecos al mismo). Y, de manera recurrente, aparecen los rasgos más comunes de la recuesta amorosa: la intervención de terceros²², el intercambio de epístolas, notas y papeles²³, y las composiciones poéticas de galanteo.

Al transferirse todos estos rasgos del legado sentimental a la novela cortesana del siglo XVII, se desarrollan variantes, cuya causa se encuentra tanto en la continua reelaboración de las mismas, como en su adaptación a un género nuevo surgido en un contexto cultural diferente. En las novelas de Castillo Solórzano, las variaciones más comunes en el cortejo amoroso son las siguientes:

-En la fase inicial, los caballeros rondan a las damas, pero el *modus* empleado depende del tipo de novela (costumbrista o cortesana) y del estatus social de la pareja. En las primeras, los galanes suelen pasear la calle de la dama, acuden a hablar al pie de la reja, las acompañan al paseo... Los lugares de encuentro son variados, pero normalmente espacios públicos como se ha indicado. En las historias cortesanas, el cortejo se suele llevar a cabo en espacios interiores, habitualmente en las

²² Los intermediarios del género cortesano, a diferencia de los que aparecen en el sentimental, sólo cumplen la función básica de poner en contacto a los enamorados. La novela cortesana no asume la función apelativa, derivada de la tercería celestinesca, empleada en el género sentimental para conseguir conmiseración en la amada.

²³ De acuerdo con la erotodidaxis, las cartas deben ir acompañadas de regalos y otros presentes, como es habitual en la novela sentimental; sin embargo, no es frecuente que este componente tenga presencia en las novelas de Solórzano.

galerías y salas del palacio. Para el requiebro todos los enamorados indistintamente se escriben notas, papeles o poemas (estos son más frecuentes en las historias cortesanas), que los terceros (los criados por regla general, pero no los únicos) se encargan de entregar. En algún caso, incluso, los pretendientes para halagar a las jóvenes les ofrecen serenatas musicales en la calle, aunque esto es más corriente en las novelas cortesanas.

-Tras la aceptación del caballero, los encuentros amorosos tienen lugar en espacios diversos dependiendo de la situación, pero lo más común es que los enamorados se encuentren en el interior de una casa, bien de la joven enamorada, bien de algún familiar, conocido o vecino (estos últimos suelen acceder mediante el soborno); a estas entrevistas habitualmente asiste algún familiar testigo, una hermana, tía o amiga de la joven, quien con su presencia salvaguarda su reputación.

-La consumación del amor no se atiene a una regla fija, puede darse antes del matrimonio o no. A diferencia del género sentimental, no se castiga a los enamorados cuando hay relación íntima antes del matrimonio. La muerte o la reclusión, recordemos, son las puniciones más comunes en el modelo medieval. En los casos de culminación amorosa, el caballero suele dar previamente su palabra de matrimonio a la dama entregándole una cédula matrimonial, que tiene carácter coercitivo en caso de que no se cumpla la palabra dada.

-Las historias terminan de manera feliz en boda²⁴ (son frecuentes los enlaces colectivos), final que no casa con la *reprobatio amoris* del género sentimental. El castigo sobreviene a los personajes (en este aspecto también hay variedad) sólo cuando el comportamiento es inmoral o depravado.

²⁴ Este final feliz, cuyo precedente se encuentra en la comedia humanística, contrasta con el desenlace funesto de la novela sentimental, resultado en ocasiones del castigo impuesto por la consumación del amor. Hay que tener en cuenta que la mayoría de estas novelas son una *reprobatio amoris*.

Además de estas variaciones, resultado de la inserción de los rasgos sentimentales dentro de un paradigma diferente, el modelo cortesano se define también por otros rasgos constitutivos que lo apartan del dechado sentimental. Este acercamiento y distanciamiento entre modelos es uno de los rasgos más destacados de la novela del Siglo de Oro. Los rasgos diferenciadores del molde cortesano son los siguientes:

-El comportamiento solícito y complaciente de la joven con el enamorado, a veces incluso candoroso, que difiere de la actitud reacia de la dama a la entrega amorosa en el género sentimental. Puede recordarse al respecto la reacción de Finoya en *Penitencia de amor* cuando Darino intenta poseerla.

-La finalidad del caballero es más pragmática que ideal, ya que su objetivo no es convertirse en un amador perfecto, sino en culminar de manera feliz la relación amorosa. La sensualidad dominante en estas historias es incompatible con el platonismo idealista sentimental.

-El tono de las novelas es vitalista, alejado de la quejumbre lastimera de los amores frustrados. Los enamorados de Solórzano luchan por su amor venciendo multitud de dificultades y buscando con espíritu práctico soluciones viables al conflicto.

A pesar de estas diferencias básicas entre los dos modelos, algunos elementos del paradigma sentimental persistieron a la caducidad del propio modelo y pervivieron en el dechado cortesano. Los rasgos más comunes en la novela corta de Castillo Solórzano son los elementos empleados en el proceso de la recuesta amorosa o *philocaptio*, tales como el intercambio de cartas, notas o papeles entre los enamorados²⁵, la intervención de mediadores o terceros, y la composición de poemas amorosos.

²⁵ Menores en número que en el género sentimental. Véase Núñez Rivera, "Por arte se ha de regir el amor", *Celestinesca*, p. 99. Hay variación también en el tipo de discurso: las novelas sentimentales incluyen el texto completo de la misiva extrapolado de la narración; en las novelas cortesanas, en cambio, lo habitual es la referencia a la carta o nota, o en su caso una referencia al contenido de la misma en estilo indirecto.

La aparición más o menos reiterada de estos recursos en el autor de Tordesillas depende, sobre todo, de la modalidad de los relatos. Tradicionalmente, las novelas de Solórzano se clasifican en dos grupos a partir del grado de idealización de la realidad:

-Las novelas costumbristas, protagonizadas por caballeros dedicados al galanteo amoroso en un entorno realista, normalmente ciudades españolas, y contemporáneo.

-Las novelas cortesanas o idealizadas, ambientadas generalmente en cortes extranjeras, en un tiempo pasado sin determinar, con personajes de alto rango social –reyes, duques, condes-, y con una temática política o estatal de telón de fondo.

Por los rasgos distintivos que presentan estas dos tendencias, se puede presumir *a priori* que el modelo costumbrista es más permeable que el cortesano a la integración de rasgos sentimentales; sin embargo, en todas las novelas de *La quinta de Laura*, a pesar de la predominancia de la fórmula cortesana, afloran recursos del legado sentimental, como se va a comprobar en el estudio de cada una de ellas.

2. La impronta sentimental en *la quinta de Laura*

2.1. *la ingratitud castigada*

La primera novela de la colección, *La ingratitud castigada*, además de ser una ficción novelesca con una significativa impronta bizantina como ya se vio, presenta asimismo vestigios patentes del paradigma que nos ocupa. El primero de ellos reside en la caracterización de la protagonista, Gerarda, una doncella más cercana por su actitud a las damas sentimentales de génesis provenzal, que a las jóvenes amantes del dechado cortesano, todas ellas vitales, emprendedoras y apasionadas.

Gerarda, por el contrario, es una joven amargada, resentida, capaz de la mayor severidad con su pretendiente. Este personaje guarda bastante similitud con Madama Flor, protagonista de una de las historias intercaladas en *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, novela picaresca de Solórzano publicada en Barcelona en 1631. Solórzano toma el modelo de estos dos personajes femeninos de la dama altiva y desdeñosa del acervo provenzal, pero se excede en su caracterización inhumana. La sevicia de las jóvenes (agravada en el caso de Madama Flor por la ignominia) será castigada en las dos novelas, siguiendo el propósito moralizante de Solórzano, con la soledad en Madama Flor y la muerte en Gerarda.

Los pretendientes de las damas, don Garcerán y Rugero, respectivamente, participan a su vez de los rasgos de los enamorados medievales, caracterizados por la lealtad, sumisión y entrega. La magnanimidad de los dos jóvenes será recompensada justamente al final de las ficciones, cuando tras el desengaño amoroso contraen matrimonio con damas de su misma condición social y calidad humana.

Tanto los contrastes en la caracterización de los personajes, como la ponderación del narrador, positiva o negativa según los casos, evidencian la trabazón existente en arte -en este caso en la literatura- entre la forma expresiva y la concepción de la realidad. De manera que estos rasgos señalados son una respuesta narrativa concreta a la visión dual, paradójica, y totalmente desmesurada del mundo barroco.

La muerte de Gerarda manifiesta el moralismo implícito de la novela²⁶. El mensaje para los lectores (la mayoría de ellos mujeres) es evidente: la malicia tiene siempre castigo sin remisión. La punición en las novelas de Solórzano, independientemente de la naturaleza femenina o masculina de los personajes, suele tener una doble vía: la social y la sobrehumana. En cuanto a la primera, los personajes son apartados de su

²⁶ Sobre el moralismo en la novela solorzaniana, véase el análisis de Eduardo Juliá y Martínez sobre este tema en las observaciones preliminares a *Lisardo enamorado*, Madrid, Gráficas Ultra, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1947, p. 25 y ss.

entorno social y enviados a un lugar de retiro, monasterio o convento, donde puedan expurgar sus culpas. La segunda variante, conlleva la muerte inexcusable. En el caso de *La ingratitud castigada*, cuyo título resume de forma sintética la moralina de la novela, la muerte de Gerarda es el único castigo posible impuesto desde arriba a su propia muerte interior.

Una de las novedades de este desenlace, con respecto a los finales luctuosos del género sentimental, reside en el *leit motive*. Gerarda no muere en el intento de preservar su honor, como les ocurre a las damas medievales, sino como castigo al odio visceral que siente primero y la ingratitud posterior mostrada al mariscal don Garcerán, cuando tras el enfrentamiento con el marqués de Albaida, su pretendiente preferido, lo asesina de manera involuntaria. La insensibilidad de Gerarda, paradójicamente, no se atempera con las innumerables pruebas de amor de don Garcerán, sino que se agrava con una actitud verdaderamente despiadada con él. Otra diferencia se manifiesta a su vez en la dirección sentimental del mariscal, que no muere de amor como les ocurría a los enamorados medievales, sino que contrariamente se desenamora tras el engaño sufrido (el pragmatismo es fundamental para entender este giro). Posteriormente, con la ayuda del hermano de Gerarda, su adyuvante, encuentra una esposa merecedora de su amor. La parcialidad del marqués de Guadalest tanto en su apoyo al mariscal como en la determinación del castigo de Gerarda, corona la repulsa social que merece la protagonista.

Que a Gerarda yo la trataré de modo, que tenga por feliz
suerte entrarse en un convento porque no la tengo de casar
mientras yo tuviese vida.²⁷

Consciente de su comportamiento impío, Gerarda se aísla durante las bodas de su pretendiente “avergonzada de lo que se decía de ella”.

²⁷ *LA QUINTA DE LAURA*, HOSPITAL REAL Y GENERAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, A COSTA DE MATÍAS DE LIZAU, 1649, p. 68

Varios días después, como pago a su actitud inhumana y despiadada, fallece.

Se le afligió tan de veras el corazón, que le comenzaron a dar a menudo algunos desmayos; llamáronse los médicos y dioles cuidado su enfermedad, la cual apretó tan vehementemente a esta dama, que aquella noche perdió la vida.²⁸

Aparte de esta caracterización de los personajes, *La ingratitud castigada* presenta otros rasgos derivados de la ficción sentimental, más en concreto de los elementos relacionados con la recuesta amorosa. Los más perceptibles son la inserción de composiciones poéticas en el discurso, la intervención de mediadores o terceros y el empleo de notas o cartas.

Con respecto a la inclusión de textos poéticos en el desarrollo de la trama novelesca, *La ingratitud castigada* es la novela de *La quinta* que contiene un mayor número de poemas. Estos se pueden clasificar en dos grupos en función de su carácter y finalidad: los poemas de requiebro amoroso para enamorar a Gerarda, y los de naturaleza lírica, con los que el mariscal expresa sus sentimientos y estados anímicos.

Los primeros aparecen en la etapa inicial de la recuesta amorosa cuando los pretendientes de Gerarda, el marqués de Albayda y don Garcerán, rivalizan entre sí por conseguir la correspondencia de la joven. Ambos por separado contratan a unos músicos para ofrecer a su amada una serenata en la calle. Estas rondas, aunque distantes del debate en la forma, se acercan al género tanto por su índole competitiva como por la finalidad persuasiva. La primera noche intervienen los músicos del marqués, pero la actuación es superada en medios y número de composiciones a la noche siguiente por los intérpretes del mariscal.

²⁸ *Ibíd.*, p. 69.

Las composiciones de la primera velada son un romance y otras letras interpretadas “con grandísima destreza”²⁹. El narrador recoge en el relato sólo el romance, una composición de carácter laudatorio y pastoril. En la segunda serenata, mucho más teatral, se entonan dos composiciones poéticas. La inclusión de estos dos textos no es arbitraria, sino que responde al protagonismo del mariscal. El primer poema de la segunda ronda es también un romance³⁰, de estilo muy similar al de la primera noche, con el río Turia de marco, y el segundo, un villancico³¹, en el aparecen entreverados rasgos de la poesía popular y culta cancioneril. Las tres composiciones poéticas son de contenido laudatorio y amoroso, con el encarecimiento de la hermosura de Gerarda y la expresión de los sentimientos de los pretendientes.

Estas letras no son las únicas composiciones poéticas de la novela. Más avanzada la acción, cuando el escenario narrativo se desplaza a Argel, don Garcerán, ahora llamado Guillermo por el cambio de identidad, entretiene sus horas en el jardín del palacio cantando a media voz versos compuestos para Gerarda. El primer poema³², en este marco escénico, se puede segmentar en tres partes: una primera, en la que el sujeto lírico culpa a la fortuna³³ adversa de su cautiverio; una segunda, donde expresa el dolor por la ausencia de Gerarda; y una tercera, conclusiva, en que se siente morir como resultado de las circunstancias expuestas. En cuanto al estilo, es una composición característica de la escuela cancioneril con imágenes tan comunes como “tormentos”, “impiedades” o “los contrastes de la fortuna enemiga”.

El segundo poema³⁴, cantado por don Garcerán en este mismo escenario, es análogo en el tema al anterior. La composición es un soneto de molde italiano, pero de estilo cancioneril. En los cuartetos, el yo lírico

²⁹ *Ibíd.*, p. 12.

³⁰ *Ibíd.*, p. 15.

³¹ *Ibíd.*, pp. 16 y 17.

³² *Ibíd.*, p. 31 y ss.

³³ Los términos “ventura” y “desventura” procedentes del latín “*eventus*” son más frecuentes que “fortuna” o “sin fortuna”, según el profesor Jiménez Ruíz. Este uso se observa incluso en los títulos de algunas novelas *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y *los trabajos de la sin ventura Isea*.

³⁴ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 40.

culpa a la fortuna -tema abordado con profusión a finales del medioevo- de su cautividad, entendiendo esta circunstancia en un sentido doble: literal, referente a la privación de libertad en tierra árabe; y figurado, la sumisión amorosa. En los tercetos, más concretos, emplea la modalidad desiderativa para expresar el anhelo interior de contemplar de nuevo a Gerarda “de quien pende el aliento de mi vida”³⁵, con el fin de recuperar la libertad, también entendida en el sentido real físico y el figurado amoroso. El poema se articula por tanto a través del binomio conceptual cautividad-libertad.

Por otra parte, en cuanto a los mediadores o terceros que intervienen como adyuvantes del protagonista en la recuesta amorosa, hay que señalar novedades con respecto al modelo sentimental. En primer lugar, el valedor fundamental del mariscal no es un criado, sino el hermano de Gerarda, el marqués de Guadalest, que además de amigo, es el tutor de la joven. Ambos personajes pertenecen al mismo nivel social, la nobleza, por lo que la mediación del marqués no es forzada, sino voluntaria. En segundo lugar, su ingerencia tiene miras personales, ya que como responsable de su Gerarda tras la muerte de su padre, cree que el mariscal es el marido más adecuado para su hermana. Otro aspecto destacado es su actitud, nada autoritaria con la joven sino, por el contrario, condescendiente. Él propone al mariscal como candidato, pero le da la oportunidad a su hermana de que elija según su gusto y tenga ella la última palabra. Cuando conoce al mariscal y se entera de sus pretensiones, no duda en ser su mejor adyuvante.

Y así habiendo considerado, que ninguno te puede estar mejor que el del Mariscal de Cataluña, te le propongo; su calidad es notoria; su hacienda es mucha; su persona ya ves cuan gallardo talle tiene, su ingenio pocos le igualan; su condición, es afable; partes todas para que cualquier señora igual suya las admita, y este muy gozosa de emplearse en él³⁶.

³⁵ *Ibíd.*, p. 41.

³⁶ *Ibíd.*, pp. 9-10.

Gerarda, no obstante, rechaza al pretendiente alegando que aún es muy joven para contraer matrimonio.

La segunda intervención del marqués de Guadalest se produce en una situación distinta. Tras el regreso de Argel, el mariscal logra entrar en la casa de Gerarda en calidad de esclavo gracias a la ayuda de Feliciano, un criado del marqués. Este personaje es un adyuvante secundario e indirecto en la relación, pues con su mediación, intercediendo ante el marqués para que compre al mariscal, sólo acerca al protagonista a su amada Gerarda, sin otra función.

Durante el tiempo de servicio en la familia, don Garcerán se muestra ante la joven como un auténtico enamorado cortés, poniendo incluso en riesgo su propia vida en tres ocasiones para salvarla de situaciones de verdadero peligro. El marqués de Guadalest, agradecido a su siervo por la ayuda prestada, le propone a Gerarda que le conceda la libertad, pero ella se opone rotundamente argumentando que el criado sólo ha cumplido con su obligación.

Desesperado el mariscal por la pertinaz ingratitud de Gerarda, decide abandonar la casa, no sin antes revelar su identidad. Cuando Gerarda descubre quién se esconde bajo su bienhechor, le paga con todo el odio que se reconcentra en su interior. De forma que cuando el marqués se entera de la reacción de Gerarda, se pone a favor de don Garcerán y le ayuda a buscar una esposa adecuada a su condición, a la vez que actúa como brazo de la ley castigando a su hermana con la reclusión en un convento. Su papel en este caso es bastante similar a la función del rey en el teatro del Siglo de Oro: practicar la justicia.

La intervención de terceros, con el rol tradicional de mediadores en la entrega de papeles, tiene lugar en la relación amorosa mantenida de manera clandestina entre don Vicencio, marqués de Albayda, y Gerarda. La inclinación de ésta por el marqués queda reflejada en el intercambio epistolar que mantiene con él gracias a la ayuda de terceros “dos personas,

una de casa de la dama, criada suya, y otra un criado del galán”.³⁷ Don Garcerán, por su parte, también recurre a ellos en la etapa inicial del requiebro amoroso, de acuerdo con la tradición amatoria, pero la animadversión de Gerarda hacia él, les impide a éstos desempeñar esta función:

Este procuraba grangear criados de aquella casa, mas aunque los hallaba dispuestos a servirle, obligados de sus dádivas, como faltaba lo principal, que era la voluntad de Gerarda, nunca hallaron entrada en esta dama para darle un papel.³⁸

El intercambio de notas y papeles es, por las razones indicadas, irrelevante en la novela. Sólo se alude a este procedimiento en el planteamiento inicial, sin más menciones a él tras la muerte de don Vicencio. Tras el regreso de Argel, don Garcerán no podrá recurrir a esta práctica de la nota por su condición de esclavo. Este puesto, sin embargo, le va a permitir estar cerca de Gerarda y servirla. En esta parte del nudo, el narrador tiene como objetivo fundamental destacar su papel de protector salvando la vida de la joven en tres ocasiones. Esta actitud constante de abnegación, generosidad y sumisión (reflejada también simbólicamente en su papel de esclavo) convierte a don Garcerán en un enamorado sublime, más próximo por sus cualidades a los caballeros idealistas de las novelas de caballerías y sentimental, que a los galanes del juego cortesano con toda su retórica artificial. Este enamoramiento *per se*, de raigambre igualmente neoplatónica, se quiebra inesperadamente en el desenlace de la novela cuando don Garcerán, después de poner a prueba su amor tantas veces, se desenamora de Gerarda. El final de naturaleza realista, resolviendo el conflicto según los parámetros del esquema cortesano, separa sin lugar a dudas *La ingratitud castigada* del estilizado género sentimental. Estos detalles son, en definitiva, las líneas de fuerza de la novela, que avanzando en una y otra dirección, construyen un entramado simbiótico en el que se integran unidades constitutivas de origen diverso.

³⁷ *Ibíd.*, p. 8.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 8-9.

Por último, a pesar de la ambientación realista, el cautiverio de don Garcerán en Argel, como ya se ha apuntado, tiene un significado simbólico. No alude sólo al período en que el mariscal sirve a Mulei Ozmín como cautivo, sino también a la sumisión amorosa que muestra hacia Gerarda. Esta cautividad simbólica de don Garcerán guarda bastante relación con la cárcel en la que está preso Leriano y da nombre a la *Cárcel de amor*³⁹ de Diego de San Pedro. Esta concepción del amor como cautiverio, del amante sin libertad, preso en la persona amada, tiene indudablemente sus raíces en la concepción amorosa de la literatura del siglo XV, especialmente de la poesía cancioneril, cuyo discurso retórico se trasfiere a la novela sentimental de la misma época, y pervive alargando sus pasos en la concepción amorosa de la novela cortesana del siglo XVII.

2.2. La inclinación española

Esta segunda novela trata, sobre todo, de asuntos de carácter político y bélico, de aquí que las ficciones amorosas queden relegadas a un segundo puesto, y el número de elementos derivados del acervo sentimental resulte irrelevante. La fabula amorosa entre Carlos y Sol, la pareja protagonista del entramado sentimental, es una mera anécdota en el conjunto narrativo, en el que interesan principalmente los asuntos políticos -la defensa de la monarquía o los conflictos bélicos entre estados-, y las cuestiones militares, como la demostración de la superioridad del ejército español entre otras.

Dentro de este marco militar y guerrero, los asuntos amorosos tienen escaso desarrollo. El narrador con varios trazos esboza la historia de Carlos y Sol, en la que participan de soslayo los otros pretendientes de la joven, los príncipes de Suecia y Dinamarca. Pero carece de tratamiento sentimental, porque su motivación es fundamentalmente pragmática: contribuir a la resolución del conflicto. La parquedad en el análisis del

³⁹ Esta interpretación alegórica del cautiverio surge de la lectura del artículo del profesor Núñez Rivera “Por arte se ha de regir el amor”, p. 95, al establecer el origen de la “cárcel de desesperación de Darino” con la cárcel alegórica de Leriano en *Cárcel de amor*.

proceso afectivo o la ausencia de conflicto en la historia amorosa explican por sí mismos la escasez de elementos emanados del legado sentimental.

El enamoramiento de Carlos y Sol queda ligeramente apuntado en el primer encuentro de los jóvenes, el cual tiene lugar en la torre donde está encerrado Carlos. El narrador sugiere a través de la reacción de ambos la impresión que les produce el primer cruce de miradas.

Así como vio a Sol, quedó suspenso con la vela en la mano, sin hablar palabra. Estuviéronse mirando el uno al otro un rato, y quien primero rompió el silencio fue Carlos.⁴⁰

El resto de la escena es un breve diálogo entre Carlos y Sol bastante insignificante. El discurso dramático se puede segmentar en dos bloques temáticos. El primero relacionado con el equívoco que origina el nombre de Sol, ya que Carlos por su ignorancia la confunde con el astro rey. La conversación responde en este primer momento al juego retórico que origina la dilogía. El segundo bloque de contenidos es la exposición por parte de Sol del motivo de su visita a la torre. La escena termina con la fuga de Carlos, que aprovecha el descuido de Sol de dejar la puerta abierta. El diálogo es, sin duda, breve, circunstancial y un tanto ingenuo, pero no fortuito, ya que a través de esta unidad discursiva, queda esbozada la ficción amorosa. La competencia sobre la novela de Solórzano ayuda al lector a presuponer el desenlace de este episodio sentimental, a pesar de que Carlos y la hija del rey de Polonia no volverán a verse hasta el final de la historia, ni el narrador hará en ningún momento alusión a los sentimientos de ambos. El reencuentro se produce cuando Carlos regresa victorioso a la corte de Polonia tras los conflictos bélicos con los otros litigantes. El narrador, consciente del escaso desarrollo externo e interno de la ficción amorosa, recurre al procedimiento de la analepsis para asentar así las bases de un amor que carece de consistencia narrativa.

⁴⁰ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 84.

El segundo día que Carlos llegó, le hizo el rey su almirante, dándole tierras, y todo cuanto era de su padre; con esta merced fue a besar la mano a las infantas, que ya lo deseaban, en particular la hermosísima Sol, que desde que lo vio la primera vez lo amaba; allí conoció Carlos, que quien le había dado la libertad en la cueva, era Sol, con cuya visita quedó muy enamorado.⁴¹

Carlos no es el único pretendiente de Sol. Los vértices de esta relación no son tres, como es habitual, sino cuatro, ya que la princesa cuenta con otros dos pretendientes, Rosardo y Felisardo, los príncipes de Dinamarca y Suecia respectivamente. Ambos se quedan prendados de Sol cuando contemplan su imagen en un retrato, por lo que se desplazan desde sus países natales a Polonia para conocerla. Sin embargo, tampoco el narrador profundiza en los sentimientos de los príncipes. Esta inclinación afectiva sirve de pretexto para trasladar el escenario de la acción a Polonia, donde entran en conflicto todos los contendientes, así como de arbotante para apuntalar los méritos y belleza de Sol. De los dos príncipes, sólo Felisardo ocupa un puesto de cierto relieve en la novela, por su función de contrapunto con Carlos.

El desenlace de la novela es bastante convencional, ya que resuelto el conflicto político por la vía militar, el rey Casimiro consolida los acuerdos entre los estados por medio de la política matrimonial. De esta manera, antes de morir, testa delante de sus privados, y entrega a su hija al valiente Carlos, por considerarlo entre los pretendientes el rey consorte más conveniente para el país; a su segunda hija, Claudomira a Rosardo; y a su sobrina Clarista a Felisardo. Con estos tres matrimonios, Casimiro consolida los pactos políticos firmados por los países tras la contienda militar.

La novela, como se puede constatar, no posee ninguno de los rasgos inherentes al género sentimental, sobre todo porque tiene una conformación bien distinta. Dentro de la trama narrativa se inserta una historia amorosa de trazado liviano, y sin planteamiento sentimental. Esta

⁴¹ *Ibíd.*, p. 114.

es la razón por la que no aparecen elementos propios de la recuesta amorosa, como el análisis de sentimientos o simplemente la atención a la recuesta amorosa.

2.3. *El desdén vuelto a favor*

Aunque cortesana por su ambientación en la corte y la intervención de personajes del más alto rango nobiliario (el conde de Rosellón, el conde de Tolosa...), esta novela está más cercana a la tendencia costumbrista por las siguientes razones:

-La historia es una fábula *amoris* en la que no asoman guerras, luchas o traiciones palaciegas. El punto de partida es el enamoramiento de Astolfo, hijo del conde de Tolosa, y Rosarda, hija del conde de Rosellón, aderezado con todos los elementos propios del galanteo y la seducción amorosa (intercambio de papeles, poemas, organización de los encuentros, etc.).

-La intriga es motivada por las vicisitudes intrínsecas de la relación (situaciones equívocas, ambigüedad en el comportamiento de los personajes, etc.), y no por los motivos de conflicto comunes en las historias amorosas, tales como el enfrentamiento del caballero con otros pretendientes rivales, la oposición de padres o hermanos a la relación o la separación de los enamorados motivada entre otras cosas por lances de final trágico. El obstáculo de esta ficción, más aparente que real, es de tipo social, ya que según la identidad con la que se presenta Astolfo, los enamorados pertenecen a diferentes clases sociales. Resuelto el impedimento, los jóvenes culminan de manera feliz su amor en el matrimonio.

Por sus características intrínsecas, esta ficción reúne bastantes rasgos del género sentimental. El más notorio es la impenitente melancolía de Astolfo, que le conduce casi de manera irremisible a la muerte. Este estado anímico es poco habitual en los galanes solorzanianos, por lo común bastante animosos e intrépidos en su afán de vencer todos los obstáculos que se interponen en su camino. Los otros elementos sentimentales son más comunes y de empleo reiterado: la ocultación de

los sentimientos amorosos, la intervención de confidentes, y el empleo de los mecanismos propios de la recuesta amorosa como son la mediación de terceros, el intercambio de notas y papeles entre los enamorados, y la composición de poemas. No obstante, en este proceso de interacción entre los géneros, la novela se distancia del modelo sentimental en otros aspectos propios del género cortesano como son la participación activa de la protagonista Rosarda⁴² en su propia relación amorosa o la resolución feliz del conflicto.

El arranque de la acción, tras la llegada de Astolfo al condado de Rosellón por el naufragio de la nave en que viaja, es el cambio de identidad del protagonista. Astolfo se presenta ante todos con el nombre de Tancredo, explica que es napolitano e hijo de un soldado. El fingimiento de origen bizantino, como se comentó en la primera parte del artículo, tiene la función ordinaria de enredar la acción planteada. En esta relación amorosa, en la que en principio no existe ningún impedimento, la ocultación de la identidad de Astolfo es el motor de la intriga, ya que en sociedad del siglo XVII, de estructura jerarquizada, es imposible el emparejamiento entre iguales.

Sin embargo, este inconveniente social no impide que Rosarda, impulsada por la pasión amorosa, active los hilos de la trama narrativa. Por decoro, oculta durante un breve período de tiempo los sentimientos que la embargan, pero cuando la exaltación desborda su capacidad de comedimiento decide confesar el secreto a Clavela, su dama de compañía, quien se convierte en la primera confidente de la joven. Más adelante, será ella quien asuma también la función de intermediaria en la relación amorosa llevándole a Astolfo papeles o recados de su señora. La primera vez que interviene como tercera es para dejarle una nota al joven en el suelo del corredor. El papel contiene una invitación para que acuda esa

⁴² Caso particular es el de Mirabella. Núñez Rivera en “Historia de Grisela y Mirabella, de la estructura al significado”, destaca el papel activo de la protagonista: “Tanto que sugiere incluso haber recuestado ella a Grisela, acto desacostumbrado en las ficciones sentimentales”. Este comportamiento tiene su fuente en *Fiammetta* de Boccaccio. En su artículo “Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499” subraya también el papel de las jóvenes en *Triunfo de amor* del mismo autor “donde las mujeres son las encargadas de llevar a cabo la recuesta de los hombres”, p. 8.

noche a una cita. El galán, curioso, acude a la reja. Allí lo espera Clavela, que tiene el encargo de avisar a su señora. Rosarda se presenta en este primer encuentro con el rostro embozado, un recurso de procedencia bizantina utilizado habitualmente para ocultar la identidad. En esta novela Rosarda recurre al enmascaramiento en dos ocasiones. La primera, para declararle su amor a Astolfo sin que él la reconozca. Esta resolución es tan atrevida y trasgresora que Rosarda siente pudor y se guarda de la vista de su enamorado.

La noche me favorece en que no se me vean los colores
del rostro, causados de la vergüenza que tengo en haberos
declarado lo que pensé que comenzara por vuestra parte.⁴³

Cuando tras dos horas de conversación termina el primer encuentro, Astolfo empieza a “pagar feudos al amor”, de acuerdo con el convencionalismo terminológico medieval. El juego amoroso así iniciado va acompañado de composiciones poéticas al uso. El primer texto es un soneto⁴⁴ escrito por Tancredo en el que solicita de Rosaura su desenmascaramiento –la petición tiene reminiscencias del galardón provenzal-, al que ella en una décima⁴⁵ responde con un no rotundo, empleando una analogía religiosa bastante recurrente en los tratados amorosos medievales. No obstante, a pesar de la resistencia, Rosarda lo anima a que persevere en el amor, ya que “el que ama con no ver/ pues más brevemente alcanza/ con la fe, con la esperanza/ el gusto del poseer”.

Decidida a proseguir el juego amoroso, organiza un segundo encuentro en la vivienda de Leonora, una de sus damas, que casada con un contador de palacio, vive en una casa pegada al alcázar del conde. Leonora es la segunda confidente de Rosarda y la nueva mediadora en la historia amorosa, aunque su papel es meramente auxiliar. En esta ocasión el ingenio de Rosarda va aún más lejos, pues se presenta ante Astolfo con ropas pobres fingiendo que es su propia hermana. Este cambio de identidad enreda aún más la acción pues Astolfo, deseoso de averiguar la

⁴³ *La quinta de Laura*, ed. cit., p.127.

⁴⁴ *Ibid*, pp. 128-129.

⁴⁵ *Ibid*, pp. 129-130.

verdadera identidad de la dama, rompe las reglas del amante cortés y acude a la cita con una linterna. Cuando se ve descubierta con este artificio, es tal el enojo que siente que castiga a su amante con dureza:

Por lo que debo guardar al señor de esta casa no dándole enojo, no mando que os den la muerte, pero lo que resultará de esto, será mandaros ausentar luego de este lugar, hacedlo, porque de no me obedecer, os sucederá lo que ahora no se hace.⁴⁶

Tan desproporcionada es la reacción de Rosarda como el abatimiento en el que se sume Astolfo “que le puso en punto de muerte”⁴⁷. Los comportamientos de los enamorados resultan en ambos casos inverosímiles, fundamentalmente porque son mudanzas anímicas demasiado drásticas, desmedidas y carentes de análisis. Especialmente en el caso de Astolfo falta un tiempo implícito que justifique la alteración emocional.

La respuesta de Rosarda no se hace esperar ante la nueva situación. Arrepentida de su rudeza, intenta enmendar el entuerto recurriendo a un tercer mediador, Leonardo. Este es un joven cortesano al servicio del conde en su palacio. La originalidad del mediador reside en este caso tanto en la naturaleza masculina del joven -normalmente las damas acuden a criadas o a otras damas de su confianza-, como en el origen noble del joven, ya que este rol lo ejercen de forma ordinaria los criados. Esta variación responde evidentemente a la mistificación, experimentada por el tópico con el paso del tiempo, y al prurito de renovación. Por su amistad con Astolfo, Leonardo sabe quién se oculta bajo el personaje de Tancredo e informa a Rosarda de su auténtica identidad, revelación que contenta de forma considerable a la joven, ya que resuelve un escollo clave para la culminación feliz de la historia.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷ La reacción de Astolfo, aunque sin entrar en muchos detalles, responde a la expuesta en los manuales médicos y filosóficos de la época para presentar el mal de amores.

Solo queda, resuelta la diferencia social, que Astolfo se recupere del abatimiento que lo tiene postrado en cama. Para ello Rosarda pide ayuda a Leonardo, quien se encargará de franquearle el paso a la habitación de su amado, despejando los corredores de testigos. La visita es tan milagrosa que Astolfo se recupera repentinamente. Este cambio anímico es tan inaudito como el anterior, y responde igualmente al interés de Solórzano más por los acontecimientos que por el proceso psicológico de los personajes. El final de la historia, una vez resueltos los pormenores relatados, resulta obvio.

Junto con *La ingratitud castigada* y *El duende de Zaragoza*, es la novela del conjunto que presenta mayor número de elementos de índole sentimental. Los más destacados, sintetizando los que se han señalado, son la intervención de los mediadores, tres en esta historia, cada uno con una función diferente, pero todos coadyuvantes de Rosarda; el intercambio de notas y poemas, con un propósito comunicativo; y la melancolía de Astolfo, trazada escuetamente sin análisis pormenorizado.

2.4. *No hay mal que no venga por bien*

Esta novela tiene un eminente carácter cortesano por los personajes (todos duques y nobles); la temática, algo variada aunque con claro predominio de los asuntos políticos y jurídicos; y la acumulación de episodios novelescos. Es la novela más caleidoscópica de la colección, tanto por la concurrencia de elementos diversos, como por la dispersión de los mismos. El relato lineal se quiebra, se para o se abre a cada paso, adoleciendo de unidad narrativa. Como ya se explicó en la parte anterior, la novela recoge la experiencia vital de Anselmo desde que deja su Módena natal hasta los sucesos ocurridos durante su estancia en Parma. En este viaje iniciático, Anselmo vive numerosos episodios, algunos propios del género, caso de la mediación en un conflicto de honor (novela corta inserta dentro de la trama principal)⁴⁸, y otros más insólitos por su

⁴⁸El sistema de relación de esta secuencia con el conjunto narrativo es de causalidad psicológica. La aparición del personaje en Módena permite insertar

trazado novelesco. Entre otros sucesos se convierte en víctima de unos ladrones, es secuestrado por unos parientes de la duquesa de Parma y se ve obligado a suplantar al mismo duque de Urbino en la celebración de sus bodas con la duquesa. El azar, en este caso, o la fortuna, como se le denomina en la época, es el que de manera veleidosa dirige el destino del protagonista, entremezclando en su camino desdichas y venturas. Exceptuando el episodio de Milán, en el que el protagonista interviene de forma activa en la resolución del problema de honor, en el resto de los acontecimientos es un personaje extático, sin posibilidad de resolución, inhibido por las circunstancias a las que le arrastra su propio hado.

La novela presenta un marcado carácter bizantino, como se ha señalado en el estudio sobre la impronta de este género en *La quinta*. Por contraste, la huella sentimental es bastante menor en la historia, un silencio muy habitual en las novelas clasificadas como cortesanas o idealizadas. La explicación es axiomática si se tiene en cuenta la escasa importancia de los asuntos amorosos en los entramados novelescos con otros ejes temáticos: intrigas palaciegas, conflictos de honor, asuntos de estado, o episodios de aventura. Anselmo parte de su Módena natal por un acto de iniquidad paterna. Cuando llega a Milán, participa como testigo y mediador en la aclaración de un conflicto de honor, en el que participan Julio Ascanio⁴⁹, el amigo de éste, Galeazo, su esposa Fabia, y el celoso Tancredo. El episodio supone un paréntesis en el periplo aventurero del protagonista. La historia es una novela corta de reminiscencias italianas inserta en la trama principal. En ella los personajes nobles deben defender su honor de las calumnias de Tancredo, que rechazado por la honesta Fabia, se venga de esta manera. El procedimiento con el que se restituye el honor es novedoso, ya que no se resuelve la afrenta con las armas, sino ante un tribunal. Esta cuña narrativa, inserta en la trama principal para destacar la grandeza personal de Anselmo, carece de elementos del acervo

otra historia de la que él es testigo. Para los sistemas de relación en la novela cortesana, véase M^a Pilar Palomo, *Forma y estructura de la novela cortesana*, Barcelona, Planeta, 1976.

⁴⁹ Hasta la aparición de Tancredo en escena, la historia tiene similitudes con *El curioso impertinente* de Cervantes, ya que Galeazo entrega la custodia de su esposa durante su ausencia a su mejor amigo. Ambos se enamoran, pero por respeto al marido y esposo mantienen las distancias de seguridad. La intervención del celoso Tancredo desvía esta historia de la novela de Cervantes, seguramente su fuente.

sentimental a pesar de tratarse de un conflicto de honor emanado de asuntos de tipo afectivo.

La historia amorosa se desarrolla en el desenlace de la trama, cuando el protagonista llega a la ciudad de Parma. El hado voluble interviene para que el joven por medio de una cadena de causalidades llegue hasta la presencia de la duquesa Camila, de quien termina enamorándose. Sin embargo, las condiciones del encuentro y el desarrollo de los acontecimientos tienen un alto grado de extrañeza por la subversión del orden convencional en el proceso amoroso, ya que la historia empieza por su final: el matrimonio. Anselmo se ve impelido a esta situación por la intervención de algunos parientes de la duquesa que, enojados con ella por no aceptar como esposo al candidato propuesto, el marqués de Monferrato, maquinan un complot para escarnecerla públicamente. Anselmo se verá obligado a llevar a cabo la conspiración suplantando en una farsa al prometido de la duquesa, el duque de Urbino.

El esclarecimiento de la confabulación, junto con la no consumación del matrimonio permitirá a la duquesa replantearse su elección matrimonial. Comparados los dos candidatos, y solventada la diferencia social con el desconocido Anselmo, la decisión resulta fácil.

En esta novela la ficción amorosa tiene escaso desarrollo, ya que sólo se trazan algunas pinceladas sobre la relación sentimental en un ambiente donde predomina la intriga palaciega. La ausencia de preámbulo amoroso impide, entre otras cosas, la aparición de recursos del legado sentimental como el cortejo, el intercambio de cartas, los poemas o la intervención de mediadores. El planteamiento de la ficción sentimental, por lo tanto, es bastante ligero, con mayor interés por los acontecimientos externos que por la progresión interna de los mismos.

De acuerdo con este planteamiento, no se puede hablar en *No hay mal que no venga por bien* de pluralidad constitutiva, pues sólo confluyen en la historia rasgos de dos géneros: el cortesano, arquetipo al que pertenece el texto, y el bizantino. De forma que la novela es un río con un solo afluente, caudaloso, pero único. El dechado sentimental no encuentra

espacio en el curso novelesco de esta historia, cuyos incisivos amorosos, además de breves, se apartan de los moldes habituales. Esta es, en definitiva, la principal mella de la historia: el trazado romo del planteamiento sentimental.

2.5. *Lances de amor y fortuna*

De igual manera que la novela anterior, la quinta historia de la colección tiene un destacado carácter cortesano. Su temática es sobre todo política, con especial atención a las cuestiones de estado, y el ambiente bélico, con enfrentamientos militares entre varios contendientes. Los protagonistas pertenecen al ámbito nobiliario más elevado –reyes, duques, nobles-. Predominan los episodios novelescos con desplazamientos de unos estados a otros. Y, por último, los asuntos sentimentales tienen un tratamiento irrelevante, aunque más amplio que en la novela anterior, por su papel destacado en la resolución del conflicto político.

Los recursos más empleados por el narrador para la fábula *amoris* son algunos de los ya indicados para la recuesta amorosa de otras novelas: el intercambio epistolar, la intervención de mediadores, y las observaciones sobre el proceso psicológico de los personajes. Las variantes con respecto a las unidades ya indicadas son mínimas. La única novedad, aunque no especialmente original por su tradición en la literatura española⁵⁰, es la ambigüedad sexual de Estela.

El punto de partida de la historia es el enfrentamiento entre el rey de Alemania y el duque de Sajonia por la aspiración de ambos al trono del Sacro Imperio Romano Germánico. La pugna se intenta solucionar por la vía política, pero termina convirtiéndose en un enfrentamiento militar entre varios estados. En este ambiente bélico se enmarcan las ficciones amorosas de la novela.

⁵⁰ Puede recordarse al respecto la historia de Ismenia, Selvagia y Alanio en *La Diana* de Jorge de Montemayor.

Los protagonistas principales de estas historias son Rugero y Rosamunda, por un lado, y Federico y Estela por otro, dos parejas formadas por los hermanos de las familias de Sajonia y Lorena. El encuentro de las dos parejas tiene lugar en una quinta que posee el duque de Sajonia en Alsacia. Hasta el palacio campestre llega de forma clandestina Rugero con su hermana Estela cuando va de camino a la corte imperial para solicitar la ayuda del rey Segismundo.

En este contexto espaciotemporal se esbozan las dos historias amorosas. La primera, cuyos protagonistas son Rugero y Rosamunda, se plantea de manera escueta, rápida, sin muchos detalles. Los jóvenes se enamoran tras el primer encuentro y sin mediar cortejo amoroso alguno. La declaración de Rugero, acorde con la síntesis narrativa dominante, es expuesta de manera lacónica.

Rosamunda en este tiempo se vio con Rugero, y en algunas conversaciones que tuvieron, el caballero se le declaró amante suyo, cosa que no fue mal recibida de la dama, con que tuvo más aumento su amor.⁵¹

Rosamunda acepta el amor del duque de Lorena, con lo cual la primera historia amorosa queda planteada. La marcha rápida del duque de Lorena a Viena introduce la primera dificultad en la relación. En contraste con la concisión anterior, el narrador analiza con cierto detenimiento las secuelas psicológicas de esta separación con el propósito de conceder mayor solidez a la historia amorosa. Su atención se centra fundamentalmente en los sentimientos y estados de ánimo de Rosamunda, entre los que destaca la zozobra por el abandono de Rugero y los celos cuando se entera de la naturaleza femenina de Floro:

La cual no estaba con poco sobresalto, y pena de la fuga de su amante, juzgándolo engañoso, y de poco amor, pues si la amara con fineza, nada le podí obligar a dejarla; díjola el

⁵¹ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 179.

duque, como presumía, que el que llamaba hermano, era mujer, con que levantó en el pecho de la dama una tormenta de celos, que le cortaron hartos desasosiegos⁵².

El reencuentro de los enamorados tiene lugar en el campo de batalla tras la victoria del ejército imperial. Rugero solicita a los soldados la custodia de Rosamunda, a quien vuelve a declarar su amor utilizando expresiones de la retórica cancioneril. Rosamunda, por su parte, se reconcilia con su amante, aunque subyace cierto rencor en sus palabras. De esta manera queda reconducida la primera relación amorosa, que culminará en feliz matrimonio al final de la novela.

La otra ficción amorosa, la de Federico y Estela, es más angulosa, con mayor número de reveses y dificultades pero de igual final. La historia presenta más elementos derivados de la tradición sentimental, entre ellos, el intercambio epistolar y la participación de adyuvantes. Las coordenadas, espacio y tiempo, son paralelas a las de la relación anterior. El lugar y el momento de encuentro son los mismos: la quinta de Alsacia tras la llegada de Estela con su hermano. El enamoramiento de Federico parece inmediato; pero al lector, que desconoce la verdadera identidad de Floro, le resulta sospechoso este enamoramiento. La verdadera naturaleza de Estela es también un enigma para el duque, pues bajo el traje de varón advierte unos atributos físicos y un comportamiento muy femeninos. El prurito de saber la naturaleza de la muchacha, unido al desasosiego que siente, le impulsa a entrar en la habitación de la joven cuando ella está semidesnuda.

La huida de los hermanos a Viena también afecta psicológicamente al duque de Sajonia que, al igual que su hermana, siente celos. El narrador recoge los pensamientos del personaje en los siguientes términos:

⁵² *Ibíd.*, p. 181.

Imaginaba que aquella era su dama, y que temiendo no se la solicitase, la quería librar de su poder, y otras cosas acerca de esto que le pusieron en desvelo⁵³.

Sobre los sentimientos de Estela no hace, en cambio, el narrador ninguna observación. La declaración amorosa de Federico tiene lugar en la corte vienesa⁵⁴, donde se reúnen todos los personajes al final de la trama. Dado que se encuentra en prisión, Federico recurre a la nota escrita, haciendo depositario de ella a Claverio⁵⁵, ahora convertido en su criado y tercero. Las palabras de la declaración aparecen recogidas en su totalidad en estilo indirecto. Iniciado el correo, y aceptado el galanteo del duque, Estela emplea igualmente el recurso epistolar para comunicarse con éste. A través de las cartas ella intenta que el joven renuncie a su aspiración a la corona imperial. El mismo procedimiento, pero con carácter diplomático, es utilizado por el duque de Lorena, quien se siente obligado a intervenir como mediador en el conflicto por su relación con Rosamunda. El amor y la diplomacia son, en definitiva, los principales mecanismos empleados en la novela para la resolución del conflicto político.

Junto a estas dos ficciones sentimentales, intrincadas en el maremagno estatal, se articula una tercera historia de amor, cuyos protagonistas son el rey de Francia y la infanta Clorinda, hija del emperador. Esta ficción se distingue aún más que las anteriores por un desarrollo parco y escueto. La historia amorosa es un simple cuadro estático con una función determinada: consolidar una alianza política entre las potencias en pugna. La política matrimonial es un mecanismo empleado por Solórzano con bastante frecuencia para resolver los conflictos políticos entre estados. La novela termina, por lo tanto, con esta

⁵³ *Ibíd.*, p. 182.

⁵⁴ Esta concentración de personajes confiere un carácter dramático a la novela y recuerda a los desenlaces de las obras teatrales de Lope y sus seguidores.

⁵⁵ Una lectura atenta del papel de Claverio refleja la incongruencia (tan común en la obra del autor) de la situación, ya que en un principio este personaje pertenece al séquito del duque de Lorena. Sólo la celeridad compositiva puede justificar este error.

tercera relación con la celebración de tres bodas⁵⁶. La celebración de enlaces múltiples es otro de los rasgos comunes a los finales solorzanianos. Se da en *La inclinación española*, *No hay mal que no venga por bien*, en esta novela y la última del conjunto, *El duende de Zaragoza*.

Las tres historias amorosas, de tratamiento desigual como se ha comentado, se caracterizan por la concisión en el análisis del proceso psicológico y sentimental de los personajes, razón por la que escasean los recursos derivados de la cantera sentimental. Los pocos elementos que aparecen son meros hilvanes deshilachados sin consistencia narrativa que han pervivido al paso del tiempo, y que proporcionan cierto soporte o coherencia a unas historias que son meros esbozos narrativos.

2.6. *El duende de zaragoza*

Es el único relato de la colección de carácter costumbrista. El hilo narrativo lo constituye una historia de amor con final feliz, en el que afloran elementos propios del paradigma, entre ellos los juegos de galanteo y seducción, la presencia de rivales (el padre de la dama y el marido), los asuntos de honor, la ambientación urbana y contemporánea, así como el planteamiento realista. Los asuntos políticos, bélicos o los personajes de la alta nobleza no tienen entrada en el relato, a diferencia de las otras novelas del conjunto.

Junto a estas características, es la ficción más entreverada del conjunto, ya que al eje cortesano se superponen, además de los rasgos del

⁵⁶ Señala González Rovira en su obra citada, p 119, que la boda múltiple es un rasgo innovador iniciado con el *Peregrino* de Lope. Sólo aparece con anterioridad, y de manera limitada, en Tacio y algunos libros de caballería.

dechado bizantino vistos anteriormente, algunos elementos de las novelas pastoril y sentimental.

Del paradigma pastoril hay que subrayar en principio la escasa impronta que tiene en las novelas de Castillo Solórzano⁵⁷ en general. En este relato, en particular, hay cierta referencia pastoril en el episodio que narra la estancia de don Carlos en la aldea, junto con su hermana y sobrino. El protagonista se retira a este espacio de reminiscencias bucólicas para superar el matrimonio de Leonarda con don Jaime, una boda impuesta por el padre de la joven. Aunque don Carlos se aparta de los pastores eclógicos por su función, la escena contiene rasgos del género, como la descripción idílica de la naturaleza, la búsqueda de soledad por parte del personaje para llorar su dolor, y la composición de versos. En este entorno le escribe un romance a Leonarda, de temática y estilo análogos a los versos del pastor Salicio en la primera égloga de Garcilaso⁵⁸. Don Carlos, al igual que el poeta toledano, se encubre bajo el nombre del pastor Clorindo, para escribir a su amada Leonarda, oculta tras el nombre de Leónida. Aunque la métrica difiere de la égloga primera, el estilo imita de manera notoria el modelo de Garcilaso como se puede ver en los siguientes versos:

Si a un ausente, ya olvidado,
permities, bella Leónida,
publicar quejas al aire
de sentimiento, y envidia,
Clorindo pastor, que al Ebro

⁵⁷ Sólo encontramos en algunas novelas episodios aislados de ambientación rural, como sucede en *A un engaño otro mayor* o *Amor con amor se paga*, ambas correspondientes a *Los alivios de Casandra*.

⁵⁸ M. PINEDA MORELL EN SU TESIS SOBRE SOLÓRZANO, *ESTUDIO DE LA OBRA NARRATIVA DE ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO*, TARRAGONA, UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI, 2002, COMENTA LA CALIDAD DE ESTE POEMA “IGUALABLE, SEGÚN ELLA, A LAS OBRAS DE OTROS POETAS DE PRIMERA LÍNEA CON LOS QUE TUVO LA DESGRACIA DE SER COETÁNEO”, P. 242.

sus márgenes verdes pisa,
 y con llanto de sus ojos
 las agosta, y las marchita,
 rompiendo los aires vagos
 sus cuidados comunica
 con la peñas, que en sus ecos
 le vuelve ansias repetidas⁵⁹.

La melancolía del protagonista, a diferencia de los pastores lagrimosos, se resuelve de forma positiva en cuanto don Carlos regresa a Zaragoza. La recuperación anímica del personaje se produce, igual que *El desdén vuelto a favor*, de manera tan súbita, sin gradación, que resulta poco verosímil la evolución emocional del personaje. Son estos detalles simplificadores, entre otras cuestiones, la causa de que la novela de Solórzano, de tanto éxito en su época, sea poco estudiada por los críticos actuales.

Aparte de la semblanza pastoril, la novela contiene también recursos del género sentimental, entre ellos el intercambio epistolar o la intervención de terceros. Estos elementos aparecen sobre todo en el nudo de la historia cuando don Carlos intenta ponerse en contacto con Leonarda. Para ello recurre a “una dama, amiga de la recién casada”⁶⁰ que será quien le entregue a la joven los versos compuestos para ella. El grueso de recursos se concentra en la parte correspondiente a la puesta en práctica del plan ideado por don Carlos para reencontrarse con Leonarda tras su regreso a Zaragoza. Con ayuda de un ingeniero francés, excava un túnel subterráneo con el fin de unir las dos casas⁶¹, la suya y la de la joven; después, para ponerse en contacto con ella, se apostea en la entrada

⁵⁹ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 200.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁶¹ El motivo de unir las casas tiene su fuente en la literatura clásica, concretamente en la comedia latina de Plauto. Un precedente de esta táctica se encuentra en *Miles gloriosus*, con la diferencia de que en este caso la vía es subterránea y la labor de ingeniería más complicada.

de la galería a esperar que llegue alguien a por agua. Varios son los personajes que acuden al pasadizo, pero todos salen huyendo cuando lo ven, temiendo que sea el fantasma⁶² que según la fantasía popular habita en la casa. Sólo Teodora, la criada de Leonarda, la más valiente de los sirvientes, acepta el rol de intermediaria. Ella entrega el primer papel a su señora, en el que don Carlos le declara de nuevo su amor y le comunica la maniobra empleada para contactar con ella. Leonarda le contesta con otro papel, agradeciéndole el favor y animándolo en su propósito. En cuanto se ausentan los padres de Leonarda de la casa, se lleva a cabo el primer encuentro de los enamorados, que culmina en compromiso matrimonial.

Un papel aún más decisivo en el avance de la acción es el desempeñado por Luciana, la hermana de don Carlos, quien idea con sagacidad un ardid para que don Carlos esquive la justicia por el asesinato involuntario de don Jaime. Adyuvante de este plan es don Artal, amigo de don Carlos, que va a ser el encargado de llevarlo a cabo. Mientras tanto, los jóvenes se casan en secreto. En este ínterin se resuelven los dos obstáculos externos de la relación amorosa: la oposición paterna, con el fallecimiento del progenitor, y el perdón de don Ximén, hermano de don Jaime, tras su matrimonio con Luciana. El primero es un recurso bastante convencional en la narrativa del autor, y el segundo resulta muy poco convincente en este caso. Su función es contribuir a la resolución del conflicto amoroso central, de aquí que el narrador aporte pocos detalles sobre esta pareja secundaria, cuyo comportamiento sigue el modelo convencional de intercambio de papeles y visitas a la reja.

Solórzano es un creador propenso a las historias dinámicas y con mucha acción. De aquí que muestre más interés por los hechos, los conflictos de los personajes y la resolución de los mismos, que por los detalles invisibles. Esta es la razón principal por la que sus historias sentimentales tienen escaso desarrollo, con pocas observaciones sutiles y una originalidad velada en el trazado. Él repite hasta la saciedad los mismos esquemas amorosos con fórmulas consabidas y bastante manidas por el uso, como son las señaladas en el cortejo amoroso. Sin embargo,

⁶² La idea es recurrente, ya que aparece con anterioridad en *El fantasma de Valencia*, de *Tardes entretenidas*, la primera colección de novelas cortas de Castillo Solórzano.

para un “contador de historias” como él, los tópicos sentimentales son herramientas bastante útiles en la actividad creadora, ya que además de facilitarle su labor, le permiten agilizar la acción, una razón por la que tanto gustaban sus novelas a los lectores de la época⁶³.

3. A modo de recapitulación

Tras el análisis de las improntas bizantina y sentimental en *La quinta de Laura*, se puede llegar a afirmar que el hibridismo genérico es uno de los rasgos más característicos de la novela de Alonso de Castillo Solórzano. Esta peculiaridad no es exclusiva, sin embargo, de su producción, sino un rasgo común a las creaciones de todos los novelistas contemporáneos, que andan buscando nuevos cauces para revitalizar el género. En este período, principios del siglo XVII, la novela se halla en una encrucijada en la que concurren, no ya de forma paralela sino superpuesta, elementos de las tendencias novelísticas tradicionales con otras aportaciones más recientes, fruto de los tanteos innovadores. La novela de Castillo Solórzano se caracteriza precisamente por este acorde sostenido entre la tradición y la innovación, lo permanente y lo mudable, en un afán de aunar las nuevas tendencias –entre ellas las novelas con artificio lipogramático– con las aportaciones de las corrientes tradicionales, que a pesar del menoscabo del tiempo han sobrevivido a su decadencia.

Partiendo de este arraigo de la novela de Castillo Solórzano en la tradición novelística anterior, el objetivo de este estudio ha sido comprobar la vigencia de los legados anteriores en la producción del autor. Para ello se ha realizado un análisis de las improntas sentimental y bizantina en las novelas de *La quinta de Laura*, la última de sus colecciones novelísticas, publicada en 1649, seguramente de manera

⁶³ Castillo Solórzano fue el novelista más prolífico de su época. Prácticamente todos los años publicó una novela o colección, y algún año salió al mercado más de un título. Las continuas reediciones de sus obras, así como la demanda del público lo convierten en uno de los predecesores de la literatura de *best-seller* actual.

póstuma, precisamente por representar la culminación de su trayectoria literaria.

El estudio de estos veneros, y no otros, se debe a que sus elementos encuentran un lugar en la novela cortesana, unas veces como simples briznas sin consistencia narrativa, y otras como verdaderos contrafuertes de la ficción.

Por el carácter cortesano-novelesco de la mayoría de las historias del conjunto, el vestigio bizantino es el que tiene mayor influencia en la colección. Los episodios de aventuras, los lances novelescos, los asuntos políticos, las intrigas palaciegas o el ambiente bélico de estas novelas propician la interpolación de los componentes más representativos del dechado bizantino, tales como los episodios marítimos, los cautiverios, los peregrinajes, los cambios de identidad de los personajes o los enmascaramientos con los equívocos que suelen llevar parejos. Esta propensión de la novela cortesana a la acción y la aventura dejan corto espacio y en segundo plano las ficciones amorosas, planteadas en la mayoría de los casos con varios trazos ligeros y con la función concreta de resolver el conflicto central, normalmente de tipo político o bélico.

Para la invención de estas fábulas amorosas, Castillo Solórzano acude habitualmente al dechado sentimental para extraer de él la base de las historias y sus correspondientes aderezos. Todos estos elementos, bastante desflecados por el uso, sobreviven en la novela del siglo XVII gracias a las corrientes novelísticas de finales de la centuria anterior, que en mayor o menor medida les han dado entrada. El paradigma sentimental, como de todos es sabido, deja de dar sus frutos a mediados del siglo XVI -la última obra oficial del género *Los amores de Clareo y Florisea* se publica en 1552- pero los recursos relacionados con el desarrollo de la ficción amorosa, especialmente los relativos a la recuesta, perviven en novelas de otros dechados, especialmente la pastoril, morisca y bizantina, todas ellas con una historia amorosa central y tratamiento idealizante. Los elementos del venero sentimental que mayor huella dejan en *La quinta de Laura* son precisamente los relacionados con el requiebro amoroso: los intercambios epistolares entre los enamorados, las composiciones de poemas amatorios, tanto de carácter popular como culto, y la mediación de terceros, de distinta naturaleza y condición social.

Se puede, por lo tanto, concluir diciendo que la novela de Castillo Solórzano es en general una creación de raigambre plural, variopinta y diversa, formada por la imbricación acorde de elementos procedentes de tendencias narrativas diferentes, unas más recientes y otras de trayectoria más amplia. De forma que *La quinta de Laura* está integrada por un conjunto de tapices narrativos de fondo cortesano, entreverado con motivos de la epopeya bizantina de carácter aventurero y novelesco, y escenas más o menos tintadas de inspiración amatoria, todo ello enhebrado con tal destreza que es difícil apreciar por separado los elementos del conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

BEATON, RODERICK, *THE MEDIEVAL GREEK ROMANCE*, LONDRES, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1996.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE, *TARDES ENTRETENIDAS*, ED. EMILIO COTARELO Y MORI, MADRID, COLECCIÓN SELECTA DE ANTIGUAS NOVELAS ESPAÑOLAS, TOMO IX, 1908.

----, *LISARDO ENAMORADO*, ED. DE EDUARDO JULIÁ Y MARTÍNEZ, MADRID, GRÁFICAS ULTRA, BIBLIOTECA SELECTA DE CLÁSICOS ESPAÑOLES, 1947.

----, *ALIVIOS DE CASANDRA*, BARCELONA, IMPRENTA DE JAIME ROMERO, 1640.

----, *LA QUINTA DE LAURA*, ZARAGOZA, HOSPITAL REAL Y GENERAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, A COSTA DE MATÍAS DE LIZAU, 1649.

COLÓN CALDERÓN, ISABEL, *LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII*, MADRID, EDICIONES DEL LABERINTO, COLECCIÓN ARCADIA DE LAS LETRAS, 2001.

DEFFIS DE CALVO, EMILIA, *VIAJEROS, PEREGRINOS Y ENAMORADOS. LA NOVELA ESPAÑOLA DE PEREGRINACIÓN DEL SIGLO XVII*, NAVARRA, EUNSA, 1999.

DURAN, ARMANDO, *ESTRUCTURA Y TÉCNICAS DE LA NOVELA SENTIMENTAL Y CABALLERESCA*, MADRID, GREDOS, 1973.

GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *ENSAYO DE UNA BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE LIBROS RAROS Y CURIOSOS*, VOL. II, MADRID, GREDOS, 1968.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN, “FORMACIÓN Y ELEMENTOS DE LA NOVELA CORTESANA”, EN *OPÚSCULOS HISTÓRICO-LITERARIOS*, MADRID, CSIC, 1951.

GONZÁLEZ ROVIRA, JAVIER, *LA NOVELA BIZANTINA DE LA EDAD DE ORO*, MADRID, GREDOS, 1966.

GHERARDI, FLAVIA, “*UN CUERPO PARECEMOS Y UNA VIDA*”, *DOPPIE IDENTITÀ NELLA NARRATIVA SPAGNOLA DEL SECOLO D’ORO*, PISA, EDIZIONI ETS, COL. BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI, 2007.

LASPÉRAS, JEAN-MICHEL, “LA NOVELA CORTA: HACIA UNA DEFINICIÓN”, EN *LA INVENCIÓN DE LA NOVELA*, ED. JEAN CANAVAGGIO, MADRID, CASA DE VELÁZQUEZ, 1999.

LEPE GARCÍA, M^a ROCÍO, “El hibridismo genérico en *La quinta de Laura de Castillo Solórzano*, I. La impronta bizantina”, *Etiópicas*, (2008).

MONTEMAYOR, JORGE, *LA DIANA*, ED. DE JUAN MONTERO, BARCELONA, EDITORIAL CRÍTICA, 1996.

MORELL TORRADEMÉ, M^a PINEDA, *ESTUDIO DE LA OBRA NARRATIVA DE ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO*, TARRAGONA, UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI, 2002.

NÚÑEZ DE REINOSO, ALONSO, *HISTORIA DE LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA Y DE LOS TRABAJOS DE ISEA*, ED. DE JOSÉ JIMÉNEZ RUIZ, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, COLECCIÓN AUTORES RECUPERADOS, 1997.

NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN, “LA HISTORIA DE GRISEL Y MIRABELLA, DE LA ESTRUCTURA AL SIGNIFICADO”, *RLM*, (2008), EN PRENSA.

----, “POR ARTE SE HA DE REGIR EL AMOR. EL PROCESO DE RECUESTA SEGÚN XIMÉNEZ DE URREA”, *CELESTINESCA*, 30, (2006).

----, “FICCIÓN SENTIMENTAL E IMPRENTA ENTRE 1491 Y 1499. UNA CUESTIÓN DE GÉNERO”, *ÍNSULA*, N^o 691-692, (2004).

----, “A RATOS EN LA ARCADIA: VARIACIONES CERVANTINAS SOBRE LA UTOPIA PASTORIL (EL QUIJOTE, 1605-1615)”, *UTOPIA. LOS ESPACIOS IMPOSIBLES*, ED. ROSA GARCÍA, ELOY NAVARRO Y VALENTÍN NÚÑEZ, FRANCFURT, METER LANG, 2003.

PALOMO, M^a PILAR, *LA NOVELA CORTESANA (FORMA Y ESTRUCTURA)*, BARCELONA, PLANETA, 1976.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL, *EL CUENTO POPULAR EN LOS SIGLOS DE ORO*, MADRID, EDICIONES DEL LABERINTO, COLECCIÓN ARCADIA DE LAS LETRAS, 2004.

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, *LA UNIDAD GENÉRICA DE LA NOVELA SENTIMENTAL ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV Y XVI*, LONDRES, DEPARTMENT OF HISPANIC STUDIES QUEEN MARY AND WESTFIELD COLLAGE, 1999.

SAN PEDRO, DIEGO DE, *LA CÁRCEL DE AMOR*, ED. CARMEN PARRILLA, BARCELONA, CRÍTICA, COL. BIBLIOTECA CLÁSICA, 1995.

SOONS, ALAN, *ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO*, BOSTON, TWAYNE, 1978.

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL, *LA NOVELA BIZANTINA ESPAÑOLA: APUNTES PARA UNA REVISIÓN DEL GÉNERO*, CÁCERES, UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, 1988.

VELASCO KINDELÁN, MAGDALENA, *LA NOVELA CORTESANA Y PICARESCA DE CASTILLO SOLÓRZANO*, VALLADOLID, INSTITUCIÓN CULTURAL SIMANCAS, VALLADOLID, 1983.

VV.AA., *NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS INGENIOS DEL SIGLO XVII*, ED. EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, MADRID, CASTALIA, 1986.